

# La poesía de Alejandra Pizarnik: una lectura de *Extracción de la piedra de locura*

Edgardo Dobry

## I. Cautiva de la ciudadela interior

Lo primero que sorprende en la obra de Pizarnik es la completa ausencia de referencias externas: sus paisajes son mentales, abstractos, no remiten más que a la fantasía de Pizarnik, a su mundo interior, a sus visiones oníricas. Sabemos, por ejemplo, que en la década de 1960 vivió varios años en París; pero en vano buscaremos en su poesía algún indicio de esa estadía, el nombre de una calle o de un museo, la mesa de algún bar del Boulevard Saint Germain que visitaba, el intercambio de miradas en el Café de Flore con Georges Bataille o Simone de Beauvoir que su diario registra. No existe nada de eso; sus poemas parisinos no están marcados por nada distinto de sus poemas porteños. Si acaso, el indicio viene dado por las dedicatorias, a Julio Cortázar o a André Pieyre de Mandiargues, escritores a los que frecuentó mientras vivió en París. Pizarnik no parece haber encontrado en el mundo ningún objeto más fascinante que Pizarnik o, mejor dicho, que las diversas representaciones de Alejandra que aparecen en sus poemas.

Uno de los «descubridores» de Isidore Ducasse, Rémy de Gourmont, escribió en 1891 acerca de *Los cantos de Maldoror*: «Lautréamont no ve en el mundo otra cosa que él y Dios –y Dios le repugna» (*et Dieu le gène*). Podríamos decir que Pizarnik sólo ve en el mundo a Alejandra y a su muerte, y esa muerte no le repugna; al contrario, le atrae mucho, entre otras cosas porque es la suya propia, porque forma parte de su mundo y de su personaje poético. Esta presencia excluyente de Alejandra acapara todos los recursos de Pizarnik; por ejemplo, la manera en que usa la segunda persona, que es siempre una invocación a sí misma, nunca a un «tú» distinto de quien enuncia el poema. Esto se hace explícito sobre todo en algunos pasajes muy elocuentes de *Extracción de la piedra de locura* (1968), como en el fragmento XVI de la III sección, titulada «Caminos del espejo» (título en el que, por otra parte, la referencia a Narciso –en la que después nos detendremos– es evidente):

«Mi caída sin fin a mi caída sin fin en donde nadie me aguardó pues al mirar quién me aguardaba no vi otra cosa que a mí misma».

Se oye aquí la evocación de los versos finales de uno de los sonetos más conocidos de Quevedo, el «Salmo XVII», que empieza: «Miré los muros de la patria mía/ si un tiempo fuertes ya desmoronados...» y termina: «Y no hallé cosa en que poner los ojos/ que no fuese recuerdo de la muerte». Donde Quevedo ve los muros de la patria, Alejandra ve su propia ciudadela interior, ve ese sí misma que es también un recuerdo de la muerte, una premonición de la propia muerte.

En el fragmento anterior al que hemos citado, el XV de «Caminos del espejo», escribe:

«Delicia de perderse en la imagen presentida. Yo me levanté de mi cadáver, yo fui en busca de quien soy. Peregrina de mí, he ido hacia la que duerme en un país al viento».

Aquí se condensan buena parte de las claves poéticas de Pizarnik. «Delicia de perderse en la imagen presentida»: todo el surrealismo cabe en esta fórmula. Y deja ver, de paso, cómo el surrealismo fue un aflojamiento del simbolismo, un simbolismo ya un poco a la ligera, puesto que Rimbaud y Mallarmé cultivaron mucho la «imagen presentida», pero no se permitieron la «delicia» de «perderse» en ella sin la condición de darle un rigor formal y semántico que el surrealismo, con su culto exacerbado y excluyente por todo lo que pusiera de manifiesto la sensibilidad del poeta, dispuso por completo. Sin embargo, los poemas de Pizarnik buscan una precisión que, en lo formal, la alejan del surrealismo; es decir, el imaginario, el substrato, las lecturas son surrealistas, pero la construcción del poema ya no lo es. Esto se debe en buena parte a la brevedad, a la concentración de sus textos; como señala César Aira, en Pizarnik «faltó siempre el impulso narrativo que caracterizó a otros surrealistas argentinos, como Orozco o Molina»<sup>1</sup>, más cercanos al dogma de la escritura automática.

«Delicia de perderse en la imagen presentida» podría ser, además, la divisa de Narciso, para quien la «imagen presentida» es reflejo de su rostro, y el perderse en ella es al principio delicia y al final la muerte. Por eso en la segunda frase se lee: «Yo me levanté de mi cadáver, yo fui en busca de quien soy». Quien dice «yo» aquí es distinta de «quien soy», debe ir en su busca, y esa diferencia es la muerte; es decir lo que tacha el signo igual

<sup>1</sup> César Aira, Alejandra Pizarnik. Rosario, Beatriz Viterbo, 1998, p. 19.

entre «yo» y «quien soy» es esa muerte futura que, por una inversión que influye en toda la lectura de su obra, es puesta en el origen. Donde se ve también que la originalidad de Pizarnik no deriva de artificios complejos sino por el contrario de la sencillez extrema de sus operaciones retóricas, como ésta en la que ataca la identificación más básica y elemental de la unidad psicológica y sintáctica.

Resuena también en este pasaje el famoso «Je est un autre» de Rimbaud. Pero Rimbaud disloca la gramática, poniendo al pronombre en primera persona un verbo en tercera, dándole a ese yo un tratamiento de objeto, de cosa distinta a mí mismo a la que puedo referirme desde fuera. Mientras que Pizarnik da un paso más atrás, restaura la legalidad gramática pero sólo para poner en duda su correspondencia con la realidad de ese sujeto que, para ser quien es, debe ir en busca de sí mismo. Verdaderamente el «yo» que Pizarnik crea en sus poemas es el que se levanta de su cadáver, es una creación anunciada y al mismo tiempo *post-mortem*, es la poeta muerta que, a través de la lectura de sus poemas, mira hacia atrás y se reconstruye. «Yo fui en busca de quien soy»: puesto que en el mundo de Pizarnik no existe otra cosa que la poeta, el sí misma, no hay nada más de lo que ir en busca, pero esta búsqueda no puede ser sencilla: sólo se puede hacer mediante un rodeo que incluye la muerte (y, como es lógico, la muerte sólo sucede en el futuro). La muerte participa de la escritura de Pizarnik, en el sentido que Barthes le da a este término; es decir como algo deliberado, estratégico, algo que no tiene que ver con el estilo sino con el proyecto, con lo que Barthes llama «la moral de la forma».

Volvamos a la lectura del fragmento: «Peregrina de mí, he ido hacia la que duerme en un país al viento». En un movimiento muy típico de Pizarnik —nuevamente, de una retórica inesperada no por su sofisticación sino por su extrema sencillez—, esta frase reduplica la anterior, repite la información que ya contenía la anterior, la de ir en busca del sí misma. Si en el mundo sólo existo yo, no puedo ser peregrino más que de mí mismo. Pero, al mismo tiempo, convierto ese mí mismo en algo extraño, lo sustraigo otra vez a toda posible identidad consigo mismo; es el desdoblamiento romántico del sujeto en una parte diurna secretamente dominada por la parte nocturna, invisible y poderosa, y de la que se debe ir en busca para conjurar su peligro (o para entregarse a su delirio), porque no puede resistirse al atractivo que ella ejerce. Este desdoblamiento entre una persona civil que vive en comunidad con los demás y una suerte de doctor Hyde, que es la que escribe, fue por otra parte una figura muy presente en la literatura argentina de mediados del siglo XX. Por ejemplo en «Borges y yo» (en *El hacedor*, 1960): «Al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas (...) yo vivo, yo me dejo vivir, para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica». O en Rober-

to Juarroz, poeta cercano a Pizarnik, quien escribe por esos mismos años: «El otro que lleva mi nombre/ ha comenzado a desconocerme./ Se despierta donde yo me duermo,/ me duplica la persuasión de estar ausente...»

El peregrinaje es el tránsito por tierras desconocidas; de hecho la raíz *peregre* significa «en el extranjero». En este caso se trata de un reino extraño pero interior, el paisaje del sueño; el peregrinaje sólo conduce al sueño de la que duerme en el país al viento. Y puesto que todo peregrinaje lleva además a un sitio sagrado, el sueño del poeta adquiere una entidad cuasi divina, cosa que cierra el círculo de una sensibilidad netamente romántica y surrealista.

## II. Surrealismo y condensación

Sin embargo, Pizarnik parece ser consciente del agotamiento de los métodos del surrealismo. Se queda con su imaginería, con su ideología poética, pero renuncia a los largos desarrollos, a las digresiones documentales del discurrir onírico de los surrealistas. Una de las cosas más evidentes en su poesía es precisamente esa contención, esa condensación de estilo, de la que acaso no es ajena su incertidumbre acerca del manejo pleno de la lengua, de su plena posesión. Es una posibilidad a tener en cuenta en una poeta que pasó su infancia en una casa en la que apenas se escuchaba el castellano –sus padres, que llegaron a Argentina dos años antes de su nacimiento, hablaban yiddish entre ellos– y que hasta su adolescencia dividía su tiempo entre la escuela normalista y las instituciones que nucleaban a la comunidad judía de Avellaneda, en las que también se hablaba yiddish. La contención, en todo caso, inclina a Pizarnik hacia formas simbólicas muy depuradas o –mejor dicho– la mueven a una preocupación formal de la que prácticamente carecieron los surrealistas. Basta comparar un sueño de Pizarnik con uno de Olga Orozco: frente a la larga letanía de ésta, que sólo acaba cuando la idea se agota por completo, la concentración extrema de Pizarnik, siempre anclada en unos pocos conceptos, es un catálogo de imágenes muy limitado y unas operaciones retóricas básicas, que tienden a repetir, a explicar sin expandir. Veamos, por ejemplo, uno de sus poemas más conocidos, «Vértigos o contemplación de algo que termina», también de *Extracción de la piedra de locura*:

Esta lila se deshoja.  
Desde sí misma cae  
y oculta su antigua sombra.  
He de morir de cosas así.

La primera tentación es asociar este breve poema al jaiku, forma japonesa que fue adaptada por primera vez al castellano por el mexicano José Juan Tablada en *Un día...* (1919), y que luego fue cultivada por Octavio Paz, a quien Pizarnik frecuentó en sus años parisinos (recordemos que *Árbol de Diana*, el libro anterior a *Extracción...* tiene prólogo de Paz). Pero lo que impide que este poemita sea un jaiku es el cuarto verso, no tanto porque el jaiku sólo tiene tres sino porque aparece allí la primera persona y la idea, completamente ajena a ese género, de destino trágico. Podría decirse en cambio que cada verso de este breve poema juega el papel de la estrofa de un soneto: el primero pone en escena un objeto, el segundo le da una función, el tercero cierra su aventura y el cuarto crea el símil, la metáfora por la cual el objeto es sustraído al mundo y convertido en abstracción, en alegoría de otra cosa, de una enseñanza moral. En el caso de Pizarnik, esa alegoría alude a la propia muerte de la voz que la enuncia. Pero fijémonos que no dice «moriré» o «voy a morirme de cosas así», sino «he de morir», lo cual le confiere un sentido de fatalidad, aunque quizás no exenta de cierta hesitación, como si se preguntara sobre el valor de esa misma sentencia. Nadie que hubiera querido imitar a Breton o a Eluard hubiera podido condensar de tal modo una imagen. Y precisamente la intensidad, la capacidad de conmover al lector de estos cuatro versos vienen de su extrema condensación, como si al leerlos sintiéramos que cada línea está impulsada por la fuerza de todo lo que no nombra, de todo lo que debió quedar fuera para que el verso saliera impulsado hacia nosotros con un resorte comprimido y soltado de golpe.

### III. El sueño clásico y el sueño romántico

Al hablar del sueño de una poeta americana es difícil no acordarse de uno de los poemas más conocidos de Sor Juana Inés de la Cruz (México, 1648-1695), el «Sueño», también conocido como «Primero sueño», publicado en 1692:

...así, pues, de profundo  
sueño dulce los miembros ocupados,  
quedaron los sentidos  
del que ejercicio tienen ordinario  
—trabajo, en fin, pero trabajo amado,  
si hay amable trabajo—,  
si privados no, al menos suspendidos,

y cediendo al *retrato del contrario*  
*de la vida* que –lentamente armado–  
 cobarde embiste y vence perezoso  
 con armas soñolientas... (vv. 166-176)

«El contrario de la vida» es aquí la muerte, y su «retrato» es el sueño. También en Pizarnik sueño y muerte son hermanos; por ejemplo en «Extracción de la piedra de locura» se incluye un texto titulado «El sueño de la muerte o el lugar de los cuerpos poéticos»:

«Toda la noche escucho el llamamiento de la muerte, toda la noche escucho el canto de la muerte junto al río, toda la noche escucho la voz de la muerte que me llama. Y tantos sueños unidos, tantas posesiones, tantas inmersiones en mis posesiones de pequeña difunta en un jardín de ruinas y de lilas. Junto al río de la muerte que me llama. Desoladamente desgarrada en el corazón escucho el canto de la más pura alegría».

Y más abajo: «Hablo del lugar donde se hacen los cuerpos poéticos –como una cesta llena de cadáveres de niñas».

Aquí vemos la diferencia entre un sueño clásico y un sueño romántico: en Sor Juana el sueño, la muerte son cifras metafísicas, de apetencia mística: remiten a un orden simbólico y moral que viene de Séneca, de Estacio y de la tradición hermética medieval; forman parte de un sistema de representación que es del todo ajena a las amenazas de los fantasmas de la psique. En Pizarnik el sueño es vía de acceso al sí mismo y la dislocación de la identidad del sí mismo, y los símbolos que aparecen en él no son sistemáticos, se reinventan y resignifican cada vez, son fulguraciones del autoconocimiento, de la interrogación de la parte diurna sobre la nocturna. Lautréamont escribe, en el Canto I de *Maldoror*, estrofa 9: «Muchas veces me he preguntado si será más fácil de reconocer la profundidad del océano que la profundidad del corazón humano». Esto es fundante de la sensibilidad surrealista: cada uno de nosotros posee un mundo interior de una profundidad y de una vastedad tan enorme que no le alcanzará su propia existencia para sondearlo: ¿para qué preocuparse entonces por el mundo exterior? ¿Y cómo no prestar atención a los sueños, que son al mismo tiempo la manifestación y la vía de acceso a esas profundidades abisales del corazón humano? Con *La interpretación de los sueños* (1899), en el umbral del siglo XX, Freud había dado definitiva entidad a la vida onírica como modo privilegiado de acceso al reino interior, que sólo se manifiesta cuando la censura de la vigilia, de la conciencia, se relaja. Por eso la simbología de

los sueños como llave para acceder al reino interior de la subjetividad es una de las constantes del surrealismo, que agotó el vasto catálogo de las imágenes oníricas.

Para el poeta clásico, lo importante no es el sujeto que sueña sino el sistema ordenado de símbolos que el sueño representa. Para el poeta moderno el sueño sólo puede ser de un sujeto específico, él mismo, y la importancia del sueño radica precisamente en revelar esa subjetividad. En su escritura, el poeta clásico no necesitaba recortar un espacio de diferenciación con respecto a su comunidad. El poeta moderno, en cambio, es siempre un *raro*. El romanticismo rompió con la correlación entre Belleza, Bien y Verdad, que eran sagrados para el poeta clásico. Para Novalis, para Rousseau, el poeta de genio es ya una figura anormal, y de allí al malditismo de Verlaine y Rimbaud hay sólo un paso. Esa es la estirpe de Pizarnik: la del poeta que está solo en la comunidad de gente normal que la rodea. Lo propio de ella, en todo caso, es una cierta inseguridad en su condición de poeta —en su dominio completo de la lengua—, que parece impulsarla a invertir el proceso: ser primero maldita para ser, después, poeta. Esta estrategia se manifiesta también en la relación de Pizarnik con la muerte, en esos cadáveres de niña en los que ella junta dos de sus identificaciones fundamentales, la niña y la muerta. Un cesto lleno de cadáveres de niñas es una visión netamente heredera de Lautréamont. Con la diferencia de que en Lautréamont, que murió de muerte natural a los 24 años, las salvajadas de que están llenos los *Cantos* no se interpretan como premonitorios enunciadados de un suicida. En cambio en la lectura de Pizarnik siempre se revierte sobre tales imágenes una cifra de su destino trágico.

#### IV. Escritura de la muerte

Hay en Pizarnik una gestualidad de arlequín, una pantomima de la desesperación que se extiende hasta el acto del suicidio y crea así, *a posteriori*, el acento dramático de su poesía. Fijémonos en el texto que hemos citado antes, «El sueño de la muerte»: «Junto al río la muerte me llama. Desoladamente desgarrada en el corazón escucho el canto de la más pura alegría». Vemos aquí, en la última frase, dos operaciones muy características de Pizarnik: por un lado la reduplicación, puesto que «desolado» como adjetivo de «desgarrada» es como elevar al cuadrado el desgarramiento; por otro lado, la inversión: puesto que lo lógico en un cuadro tan patético sería escuchar un canto muy triste, en cambio ella escribe «la más pura alegría». Se encuentra aquí, como en tantos otros pasajes de su obra, una retó-

rica de la desesperación, una representación del desgarró característico del poeta moderno, que tiene resonancias de Lautréamont y de Rimbaud, y que no necesariamente debiéramos confundir con la desesperación de la persona civil Alejandra Pizarnik. Por ejemplo, Lautréamont, en el primer canto de *Maldoror*, en una de sus geniales atrocidades, escribe: «Quise reír como los demás, pero esa extraña imitación era imposible. Empuñé una navaja cuya hoja tenía un filo acerado y la hundí en la carne en el lugar donde los labios se unen. Creí por un momento alcanzar mi propósito. ¡Miré en un espejo la boca maltratada por mi propia voluntad! ¡Era un error! La sangre que manaba con abundancia de las dos heridas no dejaba distinguir además si ésa era la verdadera risa de los otros». Está aquí el gesto un poco payasesco, subrayado por nítidas operaciones retóricas, de la desesperación como resultado de la dificultad o la imposibilidad de ser como los demás (el orgullo y al mismo tiempo la desolación de ser distinto), y la presencia, para certificarlo, del espejo de Narciso, testigo de que el poeta, al querer ser como los demás, no hace sino aumentar su patética rareza.

Ahora bien, el hecho es que Lautréamont nunca llegó a rasgarse la comisura de los labios con una navaja, mientras que Pizarnik ejecutó esa muerte que sus poemas largamente anunciaban. El suicidio volcó sobre su poesía un *pathos* aplastante y definitivo, y se tiende a leer a Pizarnik como documentación de un caso de psicopatología suicida impulsada por la incomprensión de su medio. De algún modo, el suicidio de un poeta es un acto que pervierte la percepción cronológica de su personaje poético: pone la muerte en el origen, como hecho fundante, y deriva toda la escritura de ese gesto fatal. El suicidio de un poeta genera en el lector un raro sentimiento de culpa, como si éste, por el mero hecho de poder sentarse cómodamente en el sofá a leer esos poemas, compartiera la responsabilidad de esa muerte, en la senda de Artaud cuando ponía a Van Gogh como un «suicidado por la sociedad». Es como un acta de acusación cuyos poderosos efectos no pueden dejar de actuar en el momento de la lectura. Así como la aventura africana de Rimbaud es la clave en la que a veces se ha leído su poesía, como si ésta fuera una premonición, un aviso de aquélla, el suicidio se interpreta como el polo, el fenómeno a que tiende toda la obra de Pizarnik. Tendemos a ver en ella a Flaubert y a Emma Bovary al mismo tiempo, a Lautréamont y a Maldoror. Pero la Alejandra que escucha en el poema el llamado de la muerte no es —no es siempre, al menos— la Flora Pizarnik persona civil que se dio muerte en Buenos Aires el 25 de septiembre de 1972, a sus 36 años. Alejandra es un personaje hecho de palabras, sin edad fija, y su poesía no es esa larga «carta al juez» que a veces se tiende a ver en ella.



## V. La lectura de la muerte

El título de este poema en prosa: «El sueño de la muerte o el lugar de los cuerpos poéticos». ¿Por qué esta «o», como si el sueño de la muerte fuera equivalente al lugar de los cuerpos poéticos? ¿No se trata acaso de una cierta tensión entre Alejandra y Pizarnik, entre la poeta que escribe y el personaje poético cuyo anhelo es que la persona del poeta desaparezca para ocupar él mismo, es decir «el cuerpo poético», toda la extensión de la escena, una escena en la que ya no hay tiempo, puesto que se ubica después de la muerte? El suicidio relaja esa tensión y convierte a ambas en «la pequeña difunta». Pero la lectura debe encargarse de resucitar la tensión, para recuperar un espesor que la mera «desesperación» aplana y despoja de interés. La lectura debe ahora rescatar la poesía del culto a la poeta desgarrada y quejumbrosa, mártir de su propia melancolía.

Cristina Piña empieza su biografía (1991), por lo demás excelente: «Buma, Flora, Blímele, Alejandra, Sasha: cinco nombres para un mismo *desamparo*». Esta frase al frente de una biografía implica desde ya, a través de su apariencia ingenua, una declaración de principios; vamos a leer la biografía de una poeta que, puesto que se suicidó, tiene que haber vivido en el desamparo y en el desgarró. Pero el desarrollo del libro se encargará de desmentirlo, mostrando cómo Pizarnik fue un personaje central de la vida literaria porteña de los sesenta, abundante en fiestas, banquetes, reuniones. De hecho, esta primera página de Piña, antes de dar prácticamente ningún dato sobre su biografiada, se cierra de este modo: «Buma, Flora, Blímele, Alejandra, Sasha: cinco nombres para un idéntico destino puntual». Donde por supuesto el punto, el *punctum* hacia el que todo va dirigido, es la muerte voluntaria: «El destino eran cincuenta pastillas de Seconal sódico...»<sup>2</sup>. Aquí se ve un ejemplo de la lectura sin relieve a la que se abocó la poesía de Pizarnik, siguiendo al pie de la letra la propia estrategia de la poeta: invertir el vector de la cronología y colocar la muerte en el origen. Una lectora mucho más perspicaz, Tamara Kamenzain, comprende la estrategia cuando escribe: «La precocidad de [la] vocación poética [de Pizarnik] consistió en desplegar el poema como un relato post-mortem», pero después la fuerza del mito de la suicida la arrastra también: tras comparar a Pizarnik con Oliverio Girondo en lo que denomina «el yo perdido» concluye: «Pero mientras la resignación girondina es una comedia, *el*

<sup>2</sup> Cristina Piña, Alejandra Pizarnik, *Colección «Mujeres argentinas»*, Buenos Aires, Planeta, 1991, p. 17-19.

*desamparo* de la voz femenina no puede más que presentarse como un juego trágico»<sup>3</sup>. Decir que la muerte forma parte de la escritura es referirse a un gesto solidario del martirologio del artista contemporáneo, de aquel que, siendo un raro, un a-normal, no encuentra un lugar en la sociedad de los vivos y acaso pueda buscarlo en la de los muertos, cambiando el cuerpo humano por el cuerpo postrero de los libros; por eso «El sueño de la muerte o el lugar de los cuerpos poéticos».

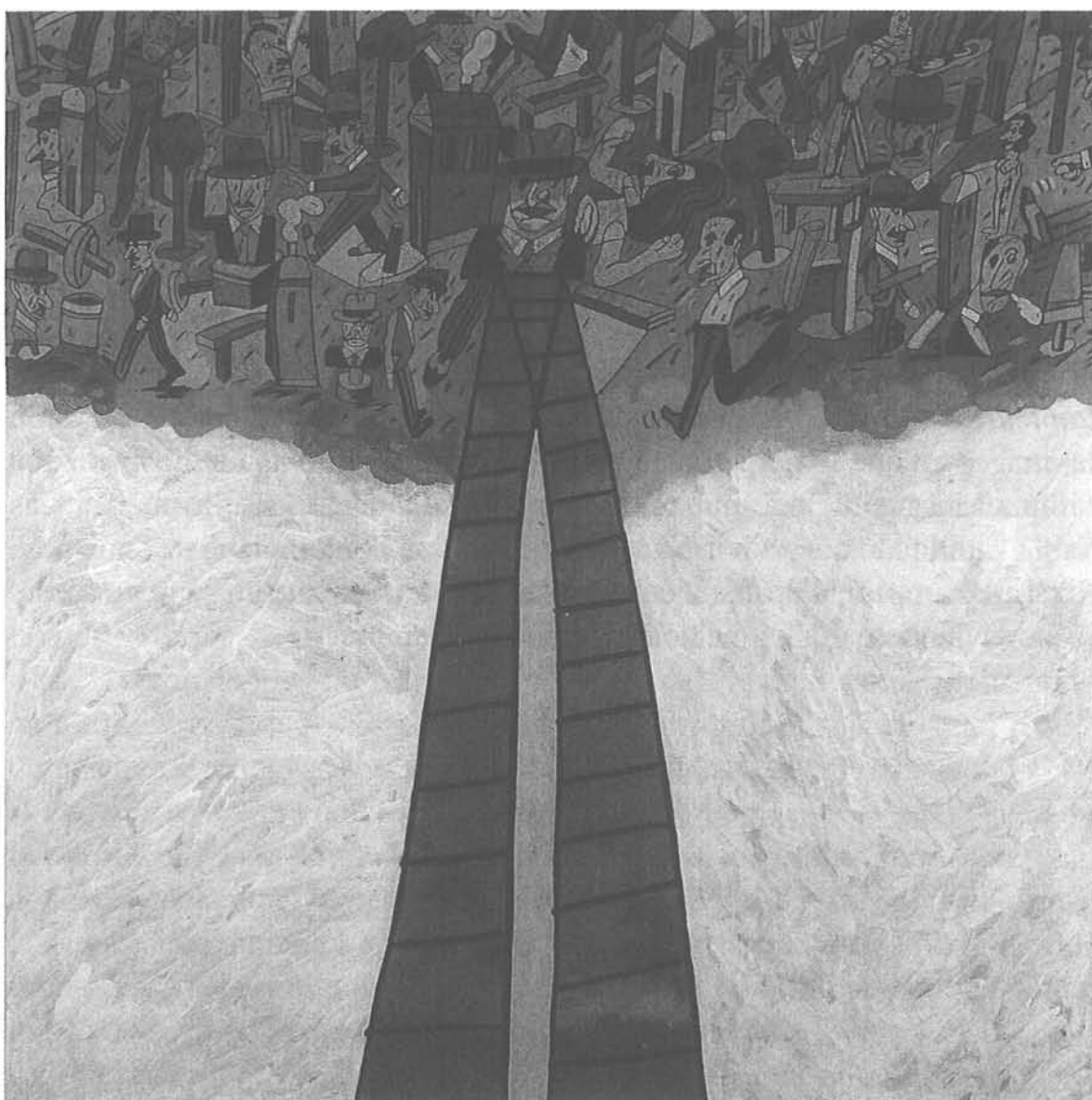
## VI. Hipertrofia del sí misma

Si en el mundo de Pizarnik sólo existen Pizarnik y la Muerte, es natural que se preste una atención profunda, minuciosa, a cada estado de la sensibilidad, de esa única fuente de la que mana toda materia poética. En ella el mundo exterior apenas es un reflejo en la subjetividad a través de los sentidos. También en esto Pizarnik es heredera del romanticismo, incluyendo su última gran fulguración en la literatura europea, el surrealismo; recordemos que Breton escribe en el primer *Manifiesto del surrealismo* (1924), sin apartarse de su característica cursilería: «Quiero que la gente se calle tan pronto deje de sentir». Una tensión y una atención tan fuertes derivan con frecuencia en el traspaso de los atributos de un sentido al otro. Por eso la sinestesia es uno de los recursos frecuentes en la poesía de Pizarnik: «Mi infancia y su perfume a pájaro acariciado», «este lila caliente», «la que murió de su vestido azul está cantando», «aire tatuado», «voz petrificada», «La luz del viento entre los pinos», «la música emite colores ingenuos», «veo la melodía», «el soplo de la luz en mis huesos». Es casi innecesario recordar que la rotunda formulación de este recurso viene de un soneto de Rimbaud: «A negra, E blanca, I roja, U verde, O azul: vocales,/ algún día diré vuestro origen secreto». Y en *Una temporada en el infierno* extiende el sesgo esotérico a las consonantes: «¡Inventé el color de las vocales! –A negra, E blanca, I roja, O azul, U verde–. Ajusté la forma y el movimiento de cada consonante, y, con ritmos instintivos, me enorgullecí de inventar un verbo poético accesible, un día u otro, a todos los sentidos». En una famosa carta a Demeny, además, Rimbaud advertía: «El poeta se hace vidente por un largo, inmenso y razonado desarreglo de todos los sentidos».

Entonces la poesía se vuelve el asunto fundamental del poema, y como el sujeto de la poesía es el poeta, éste pasa a ocupar el centro de la escena.

<sup>3</sup> Tamara Kamenzain, «La niña extraviada en Pizarnik», en *La edad de la poesía*, Rosario Beatriz Viterbo, pp. 19-21.

La relación entre esta exacerbada atención a la propia sensibilidad y el onirismo no es causal: Narciso y narcosis son palabras derivadas de una misma raíz etimológica. Narciso está narcotizado por su propia belleza, por su reflejo, igual que el poeta moderno está alucinado ante su capacidad de reflejar en el papel su reino interior, su corazón profundo como un océano. En «El sueño de la muerte o el lugar de los cuerpos poéticos» leemos: «Junto al río la muerte me llama». No debemos ver aquí el río de Heráclito, es decir el curso del tiempo, sino el río de Narciso, es decir esos «Camino del espejo», como se titula otra sección del mismo libro, *Extracción de la piedra de locura*. No el devenir de las aguas que corren sino la fijeza de la imagen en que se perpetúa el poeta. De Narciso, hijo de un dios y de una ninfa, el insensible del mundo, el que sólo se amaba a sí mismo, Tiresias había vaticinado que «viviría hasta viejo si no se contemplaba a sí mismo». Pizarnik cumplió la profecía contemplándose largamente en su poema, que sigue viviendo en la enunciación perpetua de su muerte.



«La gran escalera», 7-3-84, 200 x 200 cm.s